



Artikel

Ante el límite de la representación en el documental: cuerpo filmado, filmado-hablante, filmante, (anti)espectante

Belén Ciancio (CONICET, Argentina)

HeLix 10 (2017), S. 234-256.

Abstract

This essay re-thinks some of the problems of contemporary documentary filmmaking, including categories such as the figure or author-function (long-debated not only in the field of cinema, but also in the fields of literature and philosophy), the concept of body and spectator, and the problem of representation, in the context of a series of documentaries sometimes considered as post-memory, critical memory, “first person” documentaries, or labyrinthine memory. My hypothesis is that the way in which corporality is modulated in the plot – in which memory and gender are decisive concepts and experiences to the problem of representation – produces not only the specificity in the analysis of certain documentary films, but also and ultimately the way of thinking the place of the body in the modes of production and reproduction in the audio-visual media of the global capitalism.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Ante el límite de la representación en el documental: cuerpo filmado, filmado-hablante, filmante, (anti)espectante

Belén Ciancio (CONICET, Argentina)

Cuerpo y autor: del texto al cine y al documental

A fines de los sesenta Roland Barthes decía que la escritura es el lugar donde acaba por perderse toda voz y origen, toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. El Autor, personaje europeo, moderno, probablemente masculino y blanco, ya destruido por Stéphane Mallarmé, entre otros, moría dejando su lugar al lector, al lenguaje que performa, y no al “yo”. Michel Foucault, en esa misma época, retomó este problema desde una pregunta de Samuel Beckett: “¿Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla?”¹, en una búsqueda que no se conformaba, según Foucault, con anunciar la muerte del autor (y de Dios y del hombre) sino en localizar qué lugares quedaban vacíos y según cuál modo de existencia, circulación y apropiación la función-autor se relacionaba con la escritura literaria o científica y también con distintas prácticas discursivas.² Durante los mismos años, Gilles Deleuze, en la *Lógica del sentido*, daba un paso más todavía y, desde el poeta Lawrence Ferlinghetti, pretendía desplegar, más allá del *Moi* y del *Je* de la enunciación, el concepto de cuarta persona del singular: “And he is the mad eye of the fourth person singular/of which nobody speaks/and he is the voice of the fourth person singular/in which nobody speaks/and which yet exists”.³

Casi veinte años después, Deleuze escribía sus estudios sobre cine articulados a partir de los conceptos de imagen-movimiento y de imagen-tiempo, desde los cuales intentaba producir una taxonomía o clasificación de imágenes y signos, tomando como unidad y multiplicidad narrativa, como materia y forma, el cuerpo, los esquemas sensorio-motores,⁴ el cerebro y la memoria; no la función autoral (aunque las imágenes estuvieran

¹ FOUCAULT, *¿Qué es un autor?*, 11.

² Cfr. BARTHES, “La muerte del autor” y FOUCAULT, *¿Qué es un autor?*

³ FERLINGHETTI, *Starting from San Francisco*, 26. Para Ferlinghetti la cuarta persona del singular es la de la enunciación poética, como en este poema citado, *He*, dedicado a Allen Ginsberg. Véase DELEUZE, *Lógica del sentido*, 118.

⁴ El cuerpo es una primera unidad de clasificación (planos; esquemas sensorio-motores) sobre todo en *La imagen-movimiento*. En *La imagen-tiempo*, se habla concretamente de un “cine de cuerpo” (*nouvelle vague*,

firmadas), sino los devenires de la enunciación y una figura de múltiples dimensiones (filosóficas, psicológicas, maquínicas, políticas, etc.), el Autómata.

De algún modo, el cuerpo que perdía identidad en la literatura occidental se hacía movimiento y memoria, corporizados en el cine que no era entendido, solamente, como lenguaje. Había que “devolver las palabras al cuerpo, a la carne”, como el “germen”, como el “grano que hace estallar el pavimento”,⁵ y esto suponía no solo una semiótica audiovisual, sino una tesis filosófica. No obstante, Deleuze terminó manifestando cierto hartazgo de la histerización producida por el “cine de cuerpo”, con la post *nouvelle-vague*⁶. Y, aunque este encuentro cine-cuerpo (y cine-cerebro) estaba argumentado en problemas y mutaciones filosóficas de fines de la modernidad europea –la inversión nietzscheana del platonismo, la potencia de Spinoza, el reclamo de Kierkegaard–, así como en una serie de acontecimientos que dividieron al siglo XX (Guernica, Auschwitz, Hiroshima, la Guerra de Argelia), es necesario tener en cuenta que la relación cine-cuerpo e imagen-cuerpo era problematizada, en esos mismos años, desde otras vertientes de la teoría y práctica filmicas, la del feminismo y la teoría *queer*, no sólo en Estados Unidos, que también cuestionarían algunos conceptos deleuzianos.⁷ Anteriormente, en el campo del documental, incluso se había producido la exposición extrema del cuerpo del documentalista, en *Nicht löschesbares Feuer (El fuego inextinguible, 1969)* con el gesto de Harun Farocki, que ponía su piel para detener la pulsión escópica y mostrar los efectos del napalm.

Una de las preguntas de este ensayo es de qué modo una serie de documentales contemporáneos realizados en Argentina (algunos coproducidos con México), aportan

post-nouvelle vague); de un “cine de cerebro” (Resnais, Kubrick) y de otras formas intermedias (cine experimental); de un *gestus* femenino, así como de un acto de habla “en trance”, concepto tomado de Glauber Rocha (*Terra em transe, 1967*) (cfr. DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 221-225 y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 290-295).

⁵ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 231.

⁶ *Ibid.*, 261.

⁷ Cfr. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) y DE LAURETIS, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987). El cuestionamiento de los modos de representación del cuerpo continuaría desde otras prácticas como las del posporno (Nadia Granados “La Fulminante”, Leo Silvestri, Diana J. Torres, y las pioneras Annie Sprinkle y Beth Stephens), entendido como el devenir sujeto de los objetos abyectos de la representación pornográfica: mujeres, minorías sexuales, no-blancos, transexuales, travestis, intersexuales y transgénero, cuerpos considerados deformes o discapacitados, según los cánones de belleza o funcionalidad. En esta genealogía habría que incluir los aportes del documental latinoamericano, con la crítica a la “pornomiseria” en el *fake* de Luis Ospina y Carlo Mayolo *Agarrando pueblo* (1978) y pensar, también, de qué modo se habrían ido desmontando los modos tradicionales de representación de las dictaduras en el Cono Sur.

una nueva perspectiva en esta breve genealogía del lugar del cuerpo en el cine. Puesto que se trata de producciones que han sido consideradas como posmemorias de “segunda generación”, de “giro subjetivo” o, según su modo de enunciación, de “primera persona”⁸, pero lo que interesa destacar en este trabajo es que ponen en juego una corporalidad que bordea el límite de la representación, en tanto remite como imagen virtual a un cuerpo desaparecido. Con estas categorías y conceptos mencionados –a veces instalados como modas académicas– se ha ido delimitando un *corpus* de documentales, reuniendo o comparando entre sí largometrajes como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000-2004), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M⁹* (Nicolás Prividera, 2007). También se han vinculado a estos trabajos la muestra fotográfica de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (2000-2001) y el mediometraje *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), tomando en cuenta, desde la lábil función autoral, su pertenencia a una (nueva) generación o a la experiencia de filiación que los identifica como “hijos de desaparecidos”, aunque esa experiencia también se haya visto desde dimensiones no normativas, tanto del duelo como de la filiación¹⁰.

Sin prescindir de todas estas categorías, aunque sea necesario repensarlas y no aplicarlas acríticamente –sobre todo como se muestra más adelante con respecto al concepto de posmemoria–, estos documentales también podrían verse desde otra constelación de conceptos, como el de espectador y el de cuerpo (filmado y filmante, o grabado y grabante, ya que intervienen en ellos dispositivos fílmicos y de cuerpo filmado hablante junto con mecanismos digitales y de video fundamentales en el testimonio), así como desde el problema de la representación que atraviesa algunos de los debates de la estética filosófica contemporánea en relación a las imágenes cinematográficas.¹¹ Es decir que, antes que partir de un concepto para aplicarlo, se intenta vislumbrar la singularidad

⁸ Cfr. PIEDRAS, *El documental en primera persona*, 77. AMADO, *La imagen justa*, 200.

⁹ *M* ha sido considerada una de las primeras películas acerca de la militancia y los desaparecidos que cita otras, proponiendo así la existencia de un corpus (cfr. AGUILAR, “Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera”). Sin embargo, esa forma de citar, si bien no a través de reproducción sino de alusiones o de imágenes modificadas, estaría ya presente en otros documentales como *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) o en *Los rubios*.

¹⁰ Cfr. SOSA, *Queering Acts of Morning in the Aftermath of Argentina’s Dictatorship*, 51. AGUILAR, *Otros mundos*, 176.

¹¹ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, RANCIÈRE, *El viraje ético de la estética y la política* y NANCY, *La representación prohibida*, seguido de *La Shoah, un soplo*. Esta perspectiva desplaza el lenguaje más polémico con que a veces se plantean los posicionamientos políticos que implican estas obras, así como también desplaza un lenguaje más técnico o específico de la teoría acerca del documental, sin que este desplazamiento implique necesariamente una estetización.

no asimilada, los perceptos y afectos¹², la materialidad de las imágenes y sonidos de estas obras y de qué modo inquietan a los tópicos filosóficos o de la crítica y teoría cinematográfica mencionados y también a su globalización y universalización.

Pero volviendo a la figura del autor, que asimismo se ha vinculado a este corpus, unos años antes de publicar sus libros de cine, Deleuze mencionaba cómo, a medida que la escritura aprendía a desligarse de la función-autor, ésta se reconstituía en la periferia de la cultura letrada: la radio, la televisión, la prensa y el cine (con el “cine de autor” y la “política de los autores”)¹³ tanto en la ficción como en la práctica y el gesto documental. Aunque el mismo Deleuze no abordara su clasificación de imágenes desde esta categoría de autor, ni se dedicara específicamente al cine de no ficción o al documental sino más bien a mostrar sus paradojas.¹⁴ Así, propuso el concepto de imagen-tiempo para nombrar al cine moderno y desplegar los devenires de la enunciación y la subjetividad cinematográfica, en una proyección utópica fascinada con las imágenes de Glauber Rocha y con el cine tercermundista como cine de memoria. Este no era clasificado con signos audiovisuales, sino comparado con el devenir menor de la escritura kafkiana, donde no se codificaba ni se suponía, como en el cine europeo o norteamericano clásico, sino que se inventaba, en trance o transición, la última fuerza que mencionaba Paul Klee: el pueblo que “faltaba”¹⁵. Tal falta devenía en cuanto no había identidades definidas (ni colectivas, ni individuales, ni autorales, ni de un “Yo”, a diferencia de la larga tradición supuesta por el posestructuralismo al hablar del “autor”, o del “Autor”), sino en “crisis permanente”,

¹² Cabe recordar que “percepto” es un neologismo deleuziano que junto con los afectos pertenecen a la producción del Arte, mientras que la Filosofía crea conceptos Cfr. DELEUZE y GUATTARI *¿Qué es la filosofía?*, 67.

¹³ Se trataba, además de la alusión indirecta al texto de André Bazin, de relaciones de fuerza entre intelectuales y medios masivos, situación que apelaba a reinventar –no solo en la escritura– funciones menores, más allá de la del Autor, cuyos inconvenientes eran, según Deleuze, constituir un punto de partida u origen, un sujeto de enunciación del que dependen todos los enunciados producidos, que se reconocería e identificaría en un orden de significaciones y poderes dominantes y establecidos: ‘Yo en tanto que...’ (Cfr. DELEUZE y PARNET, *Diálogos*, 33; BAZIN, “*De la politique des auteurs*”).

¹⁴ Según Deleuze, el “cine de realidad”, en el que incluía a Robert Flaherty y John Grierson (también a Richard Leacock), al recusar la ficción y no ser consciente de cómo la cámara afectaba lo observado, sublimaba un ideal de verdad dependiente de la propia ficción cinematográfica. No habría, entonces, ruptura entre ficción y realidad sino nuevas formas de relato, como, en los sesenta, las del cine directo, el “cine de lo vivido” y el *cinéma vérité*. Así, para Deleuze, el documental tiene que ver con la fabulación y las potencias de lo falso, porque, nietzscheanamente, “la verdad” es siempre la de los amos. Deleuze no menciona, sin embargo, la producción –que se ha relacionado con el cine directo y el *cinéma vérité* – de cine documental latinoamericano producido en los sesenta (Cfr. DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 202-204).

¹⁵ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 286.

en infinidad de pueblos, en minoría, entre un “yo roto” y un “mundo parcelado”¹⁶. Como en las literaturas menores, tampoco había grandes individualidades ni identidades nacionales fijadas en un Autómata mayor (Hitler), sino que al “faltar” el pueblo, los enunciados no eran ya los del Autor, sino de un autor-catalizador, en un “acto de habla” pronunciado entre la ideología colonizadora, los mitos y los discursos intelectuales¹⁷. En el cine tercermundista, según Deleuze, no había mito de un “pueblo pasado” (objeto de las cinematografías clásicas), sino fabulación del “pueblo que vendrá”, memoria del futuro, memoria-creación, memoria del afuera: un cine ni totalmente colectivo, ni únicamente individual. Pero, estas consideraciones deleuzianas, que proyectan “toda la memoria del mundo”¹⁸ hacia ese territorio de una memoria del futuro, territorio más utópico que geopolítico en su versión del Tercer Mundo, además de dejar afuera otras tendencias del cine tercermundista latinoamericano,¹⁹ como el documental, no tienen en cuenta que cuando escribe sus estudios –ya los ochenta–, aquello que habría intentado mostrar el cine en Sudamérica y no siempre lográndolo, era otra falta –producto de transiciones que habrían sido hacia el capitalismo neoliberal y las dictaduras–, la de los cuerpos desaparecidos. Este hecho y el anacronismo de Deleuze, aunque no lo desarrollaré aquí, tendría que ver con repensar la tesis misma acerca de la corporalidad que subyace al texto deleuziano²⁰.

Todas estas categorías tanto de la cultura letrada, del discurso como de la corporalidad y la filosofía, que menciona Deleuze, y con las que ha comenzado la

¹⁶ *Ibid.*, 292.

¹⁷ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 293.

¹⁸ *Ibid.*, 292.

¹⁹ El proyecto de Rocha continuaba con un film no realizado, *América Nuestra*, basado en una “épica/didáctica”. Tampoco menciona Deleuze *Le vent d’est* (1970), donde más que afirmarse en “lo menor”, el cine del Tercer Mundo postulaba problemas prácticos.

²⁰ El capítulo 8 de *La imagen-tiempo* comienza con un “grito” de Kierkegaard: “Dadme, pues, un cuerpo” (DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 251), porque durante mucho tiempo los filósofos occidentales han tendido a creer que no lo tienen. Desde ahí, Deleuze, con varios intercesores, llega al concepto de cine de cuerpo. Es importante notar que este reclamo de Kierkegaard surge como consecuencia de una negación en la filosofía occidental del cuerpo, mientras que puesto a sonar, como grito, en América Latina, y en relación al cine de memoria, adquiere una connotación en la que incluso podría vincularse al cuerpo desaparecido, como cuerpo reclamado. La segunda figura del cine moderno comienza con otra enunciación “Dadme un cerebro”: el cine intelectual, el cerebro informático de *2001: Odisea del espacio*, el cine de Memoria de Resnais. Lo cual no significa que tal cine estuviera despojado de sentimiento, afectividad o pasión. Por cerebro Deleuze entiende bergsonianamente: vacío o brecha entre excitación y respuesta y en ese vacío surge otra imagen, el recuerdo. Finalmente, el cine mismo es entendido como cerebro, a partir del corte, el encadenamiento y la pantalla (Cfr. DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 270-285; CIANCIO, *El cuerpo en los estudios sobre cine: gestus femenino o tecnologías y teratologías del género y de la (pos)memoria*, 247.)

introducción de este ensayo, se habrían resignificado a partir de la *web* y el surgimiento de la imagen digital (que Deleuze ya planteaba), en la época global. No obstante, podría decirse que las cuestiones de la función autoral, la persona y el lugar de la enunciación, e incluso, más ampliamente, la cuestión de la identidad y la subjetividad, “el Yo”, son algunos de los tópicos que, muchas veces agrietados por la singularidad de una escritura o de una realización audiovisual, han ido delineando, en estos últimos años, los debates acerca del cine documental, así como acerca de la memoria y la posmemoria en Argentina y en otros países del Cono Sur, en muchos casos retomando o problematizando algunas de las tesis deleuzianas.²¹ Estas categorías de análisis atraviesan el campo cinematográfico, así como el literario, no solo desde los posicionamientos posestructuralistas en torno al autor, sino también desde los trabajos de Mijaíl Bajtín y la conciencia autoral. Pero, comienzo este ensayo con Deleuze puesto que a través de sus conceptos y tesis acerca de la corporalidad e inestabilidad de la enunciación, además de evaluar la especificidad de ciertas narrativas y producciones documentales en relación a las tesis deleuzianas, es posible pensar en última instancia el lugar del cuerpo en los modos de producción y reproducción mediáticos-audiovisuales del capitalismo global posindustrial, que produciría tecnocuerpos.²² Los conceptos deleuzianos también están enlazados a las modulaciones ya mencionadas de cuerpo filmado, filmado-hablante,

²¹ Gonzalo Aguilar ha trabajado acerca del concepto de pueblo y de fabulación deleuzianos (y de su etnocentrismo), planteando una serie de problemas como la “armonía preestablecida” y la división en dos de los libros de cine de Deleuze, así como una supuesta centralidad en el autor (Cfr. AGUILAR, *Más allá del pueblo*, 21-25). Es cierto que en algunos momentos los conceptos parecen imponerse a la materialidad de las imágenes, pero, habría que tener en cuenta que los estudios sobre cine continúan una filosofía de la memoria que ha comenzado con los trabajos sobre el bergsonismo, y en esta filosofía, a la que ahora se suma Resnais, entre otros, resuena el *dictum* de Adorno, cuando dice que “después de la guerra” los grandes filósofos y cineastas demostraron que el pensamiento tenía algo que ver no sólo con Auschwitz, sino también con Hiroshima (DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 276). El capítulo 8 de *La imagen-tiempo* pareciera ir más allá de esa división mostrando una línea de fuga de la escritura deleuziana, un deseo de salir incluso del régimen de las imágenes y una proyección utópica que se produce con el cine tercermundista. En este capítulo utiliza, a su vez, un concepto con una fuerza que no está casi presente en el resto del libro, el de devenir y el de pueblo como devenir, cuestionado, también, desde el feminismo, en cuanto a devenir mujer (Cfr. DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 288 y nota 7)

²² Para Paul (ex Beatriz) Preciado, se trataría de un capitalismo farmacopornográfico, en el que el cuerpo deviene entidad tecnoviva multiconectada (tecnocuerpo), donde las tecnologías de la comunicación no funcionan como “extensiones del cuerpo”, sino éste como extensión de la tecnología y donde en esta realidad biotecnológica se producen cuerpos desprovistos de toda condición cívica. No la “nuda vida” del *Homo Sacer* de Agamben, sino, en condiciones máximas de explotación un “*corpus* (ya no *homo*) *pornográficus*”: vida desprovista de derechos de autor, ciudadanía y trabajo (Cfr. PRECIADO, *Testo-yonqui*, 43). Es decir, no se trataría sólo de tecnologías del género o histerización de la mujer (como la que se produjo con los primeros dispositivos cinematográficos y, luego, con un cine como el de la *nouvelle-vague*), ni feminización del trabajo, sino de la fármaco-pornificación de las condiciones de reproducción de la muerte y de la vida.

cuerpo-filmante, surgidas de una serie de ensayos de Jean-Louis Comolli,²³ aunque en estos, finalmente, la corporalidad no es percibida de la misma forma que en los estudios de Deleuze, donde, como se ha mostrado, adquiere una intensidad y densidad conceptual que abarca desde una mutación filosófica, pasando por el último objeto de creencia (no solo como creencia terrenal, sino incluso como hendidura en los tópicos de un mundo-cine) hasta el concepto de cine de cuerpo.

Los ensayos de Comolli, por otro lado, incluyen cuestiones como los debates entre subjetividad (escritura) y objetividad (mundo) que se produjeron a partir de mayo del 68, señalando un pasaje progresivo hacia el principio subjetivo en cinematografías como las de Chris Marker, por el efecto del trabajo de los *Cahiers du Cinéma* desde 1967, así como del nacimiento del cine sincrónico liviano (la cámara 16mm Éclair-Coutant) que habría permitido que “la palabra de un individuo cualquiera pudiera ser filmada al mismo tiempo que su cuerpo (y no la palabra de un autor en el cuerpo de un actor)”.²⁴ Aquí se encontraría el surgimiento del “cuerpo filmado hablante”, momento de subjetivación, de reconocimiento de una alteridad y de un resto. Esto diferenciaría películas como *Chronique d'un été* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1960) de *Moi un noir* (Jean Rouch, 1958) donde todavía era imposible (en una situación documental, fuera del estudio) registrar imágenes y sonidos sincrónicos de larga duración. La voz singular era solo postsincronizable, todavía no habría un cuerpo filmado-hablante, sino doblado. Es decir, después de haber estado ante una “cámara sorda”, objetivadora, las imágenes eran comentadas. Aunque no se trataba de pensar que con el sonido sincrónico se cumplía el sueño cinematográfico de “reproducción perfecta de la vida”, sino que la historia del cine mostraba que la imagen y el sonido comenzaron de forma separada, que palabra y cuerpo han sido largamente disociados y tal disociación produce una serie de espectros.²⁵ Muchas de las reflexiones de Comolli surgen de su propia práctica y experiencia con el cine militante y apuntan, finalmente, al goce espectacular y especular, así como a la posibilidad de atravesarlos. En este sentido, el autor ha advertido la “performatividad” (aunque no utiliza esta palabra) de las imágenes, es decir, su capacidad de producir, no

²³ Comolli no enuncia ni define estos conceptos como modalidades de clasificación, sino que los sugiere en los artículos “Aquí y ahora, ¿un cine sin amo?”, “El espejo de dos caras” y “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”.

²⁴ COMOLLI, “Aquí y ahora, ¿un cine sin amo?”, 199.

²⁵ Cfr. *ibid.*, 207-209. Ese recurso de disociación es utilizado, por ejemplo, en *Los rubios* de Albertina Carri.

de reflejar, realidades.

Antes de situarlos en los debates actuales, es necesario apuntar que algunos de estos conceptos y categorías (y su cuestionamiento), como el de autor y el de espectador, no corresponden solo al posestructuralismo o a las tendencias contemporáneas, sino que en Argentina, y en otros países del Tercer Mundo, habían comenzado ya a circular durante los años sesenta, cuando se cuestionaría la denominación “cine de autor”, que había empezado a aplicarse para identificar, a la vez, parte de la producción de la década anterior. En esos años se hablaría, por primera vez, de “Nuevo Cine Argentino”, se institucionalizaría la enseñanza y práctica del documental social, con la Escuela de Santa Fe y se harían los primeros trabajos de experimentación cinematográfica como *The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969) y el *happening* “La noche de las cámaras despiertas” de 1970, cuyas filmaciones se montaron sin firma autoral. A mediados de la década irrumpían los movimientos de vanguardia estético-política, con el Tercer Cine, donde el documental adquiría una intensidad inusitada. Con la realización de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966-1968) —en cuyo final se mostraba la foto de un cuerpo emblemático, entonces desaparecido, el cuerpo del Che—, comenzaron a producirse una serie de escritos que pretendían ir más allá del “Segundo Cine”, o cine de autor. Al mismo tiempo que se cuestionaba la figura correlativa a la del lector, la del “espectador”, en un doble sentido. En primer lugar, desde la apelación a Franz Fanon,²⁶ en el marco de una épica de liberación nacional y, en segundo lugar, desde una autopercepción que afirmaba que en Latinoamérica solo había espectadores, consumidores, y tal estado de alienación se correspondía tanto con la producción de películas como con la teoría y crítica cinematográficas.

Durante la última dictadura militar, estas prácticas vanguardistas (a veces opuestas en su contenido político y sus formas) que abarcan diferentes tendencias del llamado cine político, del documental social, u otras formas de experimentación y realización fílmica,²⁷

²⁶ “*Tout spectateur est un lâche ou un traître*” (FANON, *Les damnés de la terre*, 134). Dos textos publicados en distintas revistas en 1969, “Hacia un tercer cine” y “Apuntes para un juicio crítico descolonizado” expresan también estas ideas. Luego fueron recopilados por sus mismos autores en el libro de Fernando SOLANAS y Octavio GETINO (eds.), *Cine, cultura y descolonización* que se publicaría en 1973.

²⁷ Se exiliaron los realizadores del Tercer Cine y Raymundo Gleyzer fue desaparecido en 1976, pero también Jorge Preloran que había comenzado trabajando con Gleyzer y luego se dedicaría al cine etnobiográfico o antropológico que se ha considerado de autor, como la película *Hermógenes Cayo*, de 1969. Otro autor, Raúl Beceyro publicaría su crítica al cine político y a *La hora de los hornos*, desde el exilio en Caracas. También se iría Fernando Birri. Si bien mucha de la producción escrita de Solanas y Getino venía

se interrumpieron o quedaron desterritorializadas a través del exilio, pero sobre todo es necesario tener en cuenta que también se interrumpieron la práctica teórica y la escritura acerca del cine en Argentina y mucha de la producción escrita quedó diseminada en los lugares de destierro.

(¿Pos?) memoria, representación, espectador

A contrapelo de la destrucción y desarticulación que provocó la última dictadura militar, en los últimos años, en Argentina como en otros países de América Latina, se habría producido no solo lo que algunos autores han llamado un *boom*, preeminencia o resurgimiento del cine documental, sino que se ha producido una importante cantidad de publicaciones especializadas (no exentas de la sobre-producción académica a la que obliga la industria del *paper*) que, desde distintas líneas teóricas, así como desde la circulación de imágenes y textos a través de la *web*, amplían las formas de nombrar y pensar el documental.²⁸

Pero, sobre todo, el cine documental, diseminándose a través de los medios masivos de comunicación, de la *web* y de espacios educativos y no sólo en los lugares o circuitos exclusivos de circulación como muestras, festivales o en la “comunidad de practicantes”,²⁹ se habría vuelto uno de los dispositivos privilegiados para producir tanto “tecnologías del yo” como tecnologías de la memoria (en el mismo sentido en que el cine es una tecnología del género), o tecnobiopolíticamente y, como diría Deleuze, “membranas de memoria”,³⁰ incluso “posmemorias” globales que homogeneizan y, paradójicamente, niegan diferencias. Tanto más proclives a provocar afectación o identificación, ya sea por el “pacto de verosimilitud” o “credibilidad” y la ética que suelen atribuirse al documental, o porque las prácticas audiovisuales en las que se basan interpelan desde sensaciones y afectos que se volverían más persuasivos o afines a ciertas

haciéndose en revistas de otros países como Cuba, durante la última dictadura toda la producción escrita y teórica acerca de cine quedó definitivamente reducida y sólo habrían seguido circulando algunas revistas de espectáculos. Lo mismo habría sucedido con el cine documental, no así con el cine de ficción (Cfr. CIANCIO, *Estudios sobre cine en Argentina: una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género*, 90-95).

²⁸ Cfr. *Imagofagia*, publicada por ASAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia>), y revistas como *CD, Cine Documental* (<http://revista.cinedocumental.com.ar>), o *Doc Online* (<http://www.doc.ubi.pt/>), que publican también entrevistas a documentalistas y traducciones de textos de Michael Renov, Paul Rotha, Carl Plantinga, Vivian Sobchack, Bill Nichols y Jean-Louis Comolli, entre otros.

²⁹ NICHOLS, *La representación de la realidad*, 44.

³⁰ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 274.

narrativas y relatos en cuanto se sostienen en un “giro subjetivo”, en imágenes de la intimidad, de lazos de familia y de la infancia.³¹

Ha sido también durante estos años en que los Estudios de/sobre Cine –en general, como campo, y sobre cine documental específicamente–, han comenzado a intersectarse con los Estudios de/sobre Memoria –de algún modo desestabilizando el tradicional y difuso nexo entre documental, “mundo histórico”³² y “objetividad”– cuando en Argentina, como en otros países latinoamericanos, se ha producido la demarcación de “lugares de la memoria” (según Pierre Nora), se han reabierto las causas jurídicas por crímenes durante la última dictadura militar y comenzaron a construirse, en un nuevo umbral de positividad para los Estudios sobre Cine, archivos fílmicos.³³

En este marco, el concepto de representación se fue introduciendo en el campo de los Estudios de/sobre Cine desde las clasificaciones de Bill Nichols, que suponen una idea de representación quizá demasiado uniforme al mismo tiempo que un concepto de “realidad” como algo fijo, al menos en algunas de las primeras modalidades que propone.³⁴ Así como también se introduciría en este nuevo campo el problema de la imposibilidad y la prohibición de la representación con el documental *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). En cuanto al lugar del espectador/a/x³⁵, que estaría vinculado a este problema de la representación, y que actualmente ha vuelto a indagarse desde la teoría y la crítica cinematográficas, tiene, como se ha mencionado antes, una historia concreta en las cinematografías tercermundistas que cuestionaron, desde Franz Fanon, su lugar de cobarde o traidor. ¿Cómo y por qué se cuestiona nuevamente este lugar, cuando se plantea

³¹ Véanse, por ejemplo, las fotografías de niños, sobre todo en *Papá Iván* e imágenes fílmicas en Super-8, en *M*, de Nicolás Prividera niño, jugando (véase *still* 1) que contrastan con la actitud seria del rol de investigador en el documental y fuera de él (véase *still* 3); este es uno de los rasgos más importantes del film, mostrar esas imágenes sin dejar de estar inmerso en una búsqueda que implica otra lógica: la de la adultez. También imágenes y objetos de la infancia, como los juguetes, no sólo “objetivas”, o como objetos del pasado, sino casi en una perspectiva indirecta libre en *Los rubios*. Desde la ficción *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012), ésta ha sido una de las películas más importantes a la hora de situarse desde esta perspectiva-perceptiva.

³² NICHOLS, *La representación de la realidad*, 257 y ss.

³³ Entre estos archivos se destaca, como nexo de encuentro entre los Estudios sobre Cine y los Estudios sobre Memoria en Argentina, el que ha ido construyendo Memoria Abierta: “La dictadura militar en el cine” (<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine>).

³⁴ De todos modos, Nichols pretendía pensar y desarrollar cada modalidad antes que aplicarlas, lo cual contradice el uso que se ha hecho muchas veces de su teoría (NICHOLS, *Introduction to Documentary*, 14).

³⁵ En las primeras teorías fílmicas feministas así como en los manifiestos del cine político, el espectador es supuesto como masculino. Hoy en día desde nuevas prácticas como el posporno ya no se supone un espectador masculino ni femenino, sino que se pretende atravesar el binarismo que se construye desde tecnologías del género como el cine, por eso podría incluirse una x.

el problema de la (im)posibilidad de representación del no-cuerpo de la desaparición? Esta pregunta, basada en los conceptos de Comolli, intentaría resignificarlos, ya que, paradójicamente, lo que muestran estos documentales, es/son un/unos “cuerpos que faltan” (inmostrables) y que, como imagen virtual, refuerzan la enunciación corporal de sus realizadores, que en estos trabajos afrontan la dificultad de narrar sus experiencias, ya que ellos mismos son sobrevivientes.

Esto tiene que ver con el concepto de posmemoria que se ha utilizado recurrentemente para clasificar estas producciones, ya que este surge en el campo anglosajón de los *Memory Studies*, en un cruce con una determinada versión del feminismo norteamericano y supone una estructura performativa de transmisión intergeneracional, entre sobrevivientes y las siguientes generaciones, así como una interpretación del concepto de trauma y de testimonio.³⁶ El alcance de este concepto y el de “segunda generación”³⁷ que implica, es, sin embargo, problemático a la hora de aplicarlo en este contexto, puesto que supone un “no haber estado ahí”, una experiencia del “después de la catástrofe” que produce recorporización (*embodiment*) o *acting* del trauma, o que se expresa en y a través de recursos como los de la fotografía, en obras y narrativas como el comic *Maus* de Art Spiegelman en el que se inspiró Marianne Hirsch para proponer esta teoría, entre las otras producciones que ha ido incluyendo en sus numerosas publicaciones, hasta extender este modelo a lo que llama “*Dirty War*” en

³⁶ Hirsch se pregunta si los hijos de los sobrevivientes tienen “recuerdos” de los sufrimientos de sus padres. Este es uno de los sentidos, casi literal, del “pos” (entre todos los pos que incluye) y la diferencia con la memoria. Más allá de la discusión acerca de si tal transacción intergeneracional es posible (y de si el concepto de posmodernidad del capitalismo postindustrial es aplicable en América Latina), en todo caso, estos trabajos tienen que ver con la experiencia de los realizadores, que (a diferencia de los narradores y artistas que incluye Hirsch al formularse tal pregunta) nacieron y vivieron durante la dictadura militar (la excepción serían quienes vivieron en el exilio) y en el lugar de los hechos, aunque sus narraciones no sean totalmente asimilables a testimonios como los de la generación de sus padres. *M*, de Nicolás Prividera, comenzó como una investigación y ha sido utilizada en la causa por el juicio de la desaparición de Marta Sierra. De modo similar lo manifiesta Ángela Urondo al plantear la figura del niño también como detenido desaparecido: “Yo tenía construido el relato de la caída de mis padres donde yo era un objeto presente, pero no un sujeto” (“Infancia clandestina”, *Página 12*, s/p). En este contexto, no es lo mismo pensar el concepto de posmemoria y el de testimonio en países como España (donde tanto éxito ha tenido el modelo de Hirsch) o Chile, que situarlo en países como Argentina o Guatemala, donde durante estos últimos años se produjeron juicios en el marco de la figura de genocidio (Cfr. HIRSCH, *La generación de la posmemoria*, 54-60).

³⁷ La nociones de “segunda generación” y de transmisión han sido trabajadas desde otras perspectivas en Argentina, y en este contexto es posible afirmar que aquello que involucra al cuerpo y que Hirsch considera característico de la posmemoria es, sin embargo, inherente a todo el resto no elaborable, no representable, de un trauma, que es llamado el plus –el resto traumático, la piedra de silencio–, que no se expresa en palabras, sino en gestos, en lenguaje corporal, en actuaciones y síntomas. Véase EDELMAN y KORDON, *Sur, dictadura y después*, 61.

Argentina. Esta denominación resulta más que confusa en su traducción como “Guerra Sucia”³⁸ y actualmente se ha reinstalado en el país, como una reacción principalmente hacia las políticas de la memoria del gobierno anterior (kirchnerismo), pero también a la larga lucha de los organismos de Derechos Humanos independientes, provocando, paradójicamente, numerosas repeticiones y descontextualizaciones. Un problema similar acerca del cual advertía la misma Hirsch con respecto a las imágenes de la Shoá.³⁹

Las posmemorias, según esta autora, se configuran (no sin impacto) a través de hipermediaciones visuales, narrativas o museológicas, que reactivan otra memoria, vinculada a la transferencia en el espacio familiar, a partir de relatos, síntomas, álbumes de fotos familiares, en el marco de una industria cultural y de tecnologías de la memoria como las que se produjeron en Europa o los Estados Unidos, en donde las políticas de la memoria eran impulsadas por el Estado y tenían que ver, antes que con un correlato jurídico, con una industria cultural. Entonces, habría que precisar, por un lado, que aunque la inclusión de fotografías y ciertos recursos narrativos en estos documentales permitiría, en un primer momento, identificarlos con el tópico “posmemoria” y la fenomenología de la fotografía barthesiana, es necesario pensar algunas diferencias, sobre todo en lo que respecta al concepto de testimonio, de trauma y de género que supone el modelo de Hirsch.⁴⁰

Por otro lado, el concepto de posmemoria, al estar centrado en un supuesto sujeto de (pos)producción –incluso en sus procesos psíquicos (ya descritos como transmisiones

³⁸ HIRSCH, *La generación de la posmemoria*, 38.

³⁹ En el contexto anglosajón “*Dirty War*” es una forma frecuente de nombrar el “caso” argentino. Sin embargo, según señala Daniel Feierstein, en Argentina fue un término utilizado por los perpetradores con el calificativo de “sucio”, y por la izquierda también en algunos casos, sin este último adjetivo. Sin embargo, desde 1983 los gobiernos constitucionales fueron abandonándolo y la disputa fue entre categorías como genocidio, crímenes contra la humanidad y terrorismo de Estado. Hasta que fuera reutilizado por el presidente Mauricio Macri en agosto de 2016 (Cfr. FEIERSTEIN, “‘Guerra sucia’: la importancia de las palabras”). Un motivo más para pensar hasta qué punto puede aplicarse un modelo de análisis como el de la posmemoria sin producir una descontextualización, una cuestión que Hirsch ya señaló no respecto a un concepto sino respecto a las imágenes del Holocausto y que vio supuestamente resuelta en la detención de la repetición compulsiva de la segunda generación. (Cfr. HIRSCH, *La generación de la posmemoria*, 149).

⁴⁰ No se trataría, en este sentido, de estar “a favor” o “en contra” de la posmemoria, en un esquema binario que al situarse en los estudios sobre cine en Argentina, se explicaría en posiciones como las de Ana Amado (quien fue una de las primeras autoras en resignificarlo, desde una escritura ensayística, como “memoria crítica”; Cfr. AMADO, *La imagen justa*, 155) o de Beatriz Sarlo, que hace una crítica de su especificidad y de ahí al documental *Los rubios*. La cuestión de la performatividad que plantea Hirsch tiene otra dimensión cuando sugiere, siguiendo a Susan Sontag, que la repetición de determinadas imágenes si bien podría llegar a producir un trauma, también produce banalización y anestesia (Cfr. HIRSCH, *La generación de la posmemoria*, 70; SARLO, “Posmemoria, reconstrucciones”, 125; CIANCIO “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes?”, 505).

entre generaciones por los psicoanalistas Nicolás Abraham y María Torok⁴¹) y la forma en la que se expresan— o en la experiencia de posmemoria que pretende narrar o performar, al menos como ha sido aplicado muchas veces, no tiene en cuenta al espectador, porque, además, Hirsch no se dedica específicamente al cine ni al documental. Aunque señala algunas cuestiones respecto a este lugar del espectador que no han sido demasiado consideradas. Es decir que, antes que en signos de las imágenes (como sería la clasificación deleuziana), o modos de enunciación, el concepto de posmemoria tendría que ver, básicamente, con experiencias y modos de transmisión inter y transgeneracionales, incluso afiliativos y conectivos⁴² —en estos últimos podría decirse que se habría pasado del álbum familiar al Facebook. Porque, según Hirsch, la posmemoria es básicamente una estructura de transmisión, mediada entre lo privado y lo público y que abarcaría cada vez más fenómenos, no solo por la globalización del modelo del Holocausto, sino por las tecnologías digitales. La pregunta sería, hasta qué punto estos documentales más que clasificarse como “posmemorias” de sus realizadores (interpretación que se ha instalado y repetido en la producción académica), quizá no deberían verse como productores de posmemoria. Y, como tales, capaces de afectar a aquellos que no estuvieron allí ni tienen un vínculo directo con sobrevivientes, es decir como productores de lo que Hirsch llamaría memorias afiliativas o conectivas. De ser así, se trataría entonces de una posmemoria del espectador no del autor o su generación al que insistentemente se ha aplicado, sobre todo del espectador académico que accede a estas producciones desde los dispositivos globales de reproducción.

Pero, como se enunció antes, estos trabajos de Carri, Prividera y Roqué han sido interpretados, clasificados y comparados entre sí desde otras categorías y conceptos, los cuales probablemente tengan en común —al igual que el concepto de posmemoria, aunque con otros matices— que han tendido a fijarse del lado del sujeto, o en la cuestión de la

⁴¹ Cfr. TOROK NICOLÁS y MARÍA ABRAHAM *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* citado por HIRSCH en *La generación de posmemoria*, 118.

⁴² Este concepto de posmemoria “afiliativa” que se diferencia de una posmemoria “familiar”, en cuanto se produciría más allá de un lazo sanguíneo, ya está presente en Hirsch (*La generación de la posmemoria*, 62), no sería, en este sentido, una novedad como lo plantea Cecilia Sosa al comparar estos modos afiliativos con las modalidades performativas de los estudios *queer* (SOSA, *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship*, 5-6). En todo caso, en relación a estos últimos estudios, sería interesante analizar qué roles de género supone Hirsch al analizar las identificaciones y transmisiones ya que los mismos se vieron alterados, así como la estructura familiar tradicional, en la Argentina tanto en la militancia, como luego por las desarticulaciones de la invocada familia argentina, por parte de las fuerzas militares al apropiarse de bebés y niños (Cfr. CIANCIO, “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes?”, 512).

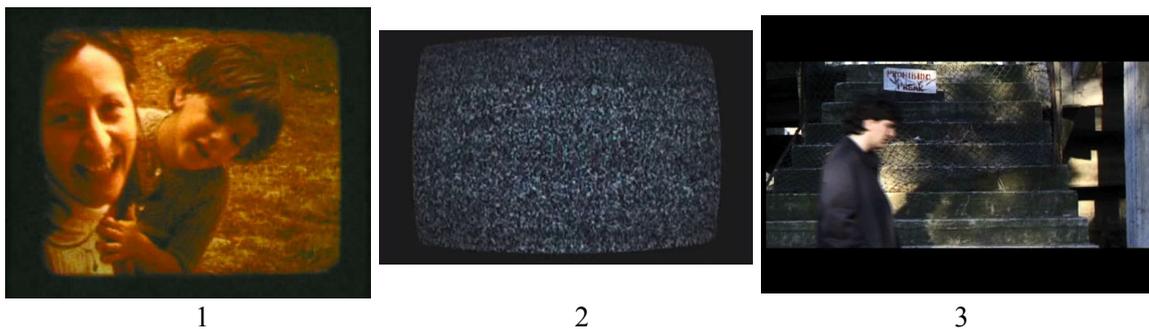
subjetividad, en un sentido más amplio que el autor, en los modos de enunciación, subjetivaciones, las formas de narrarse, las autoficciones, las autobiografías y los testimonios. De tal modo que incluso se ha tendido, a veces, a psicoanalizar subjetividades y subjetivaciones desde una interpretación del lugar del cine documental, no solo en la construcción de la memoria colectiva como documento de historia o de (pos)historia y de (pos)memoria, sino de su lugar en un proceso de dimensiones antropológicas, rituales, psicoanalíticas y sociales concretas, el duelo y su antinomia, la melancolía.⁴³ El cine se entendería así no solo con Deleuze desde la topología cerebral y la memoria como membrana de imágenes (subjetivas y como memoria-mundo), sino más cerca de Jacques Derrida, como “duelo magnífico”,⁴⁴ y de Walter Benjamin, como la cripta espectral que se construye y desconstruye entre la melancolía y la objetivación de bienes simbólicos y culturales que circulan en el espacio público y que ingresan en la memoria colectiva. En el marco de estas interpretaciones, a diferencia de la cinematografía de los primeros años de retorno democrático, habría prevalecido el cine documental al abordar la dictadura militar, entendido como una práctica, un gesto, más que un género, que, precisamente, habría dejado casi de existir en el período del gobierno de facto. Esta serie de documentales también se habría considerado, desde una “puesta en cuerpo”, antes que una “puesta en escena”, y este modo así como la no utilización de la voz en *off* estarían, según Nicolás Prividera, relacionados. En una entrevista, el director de *M*, afirmaba:

Por un lado, y a pesar de que no me gusta mucho que hoy por hoy sea casi una moda el ‘documental subjetivo’, en este caso estaba no solo justificado, sino que era esencial: había que ‘poner el cuerpo’, digamos. No solo porque ese cuerpo en acción evoca (en todo sentido) el cuerpo desaparecido, sino porque las respuestas salen de esa confrontación. Por otra parte, en otras películas (en las que eluden poner el cuerpo) abusan muchas veces de la voz en *off*, así que decidí prescindir de ella y dejarle al espectador espacio libre para armar su propio rompecabezas. Una decisión fue solidaria con la otra: poner el cuerpo implicaba renunciar a la univocidad de la voz, para ampliar el punto de vista del espectador, es decir que lo ‘subjetivo’ estuviera en tensión con lo ‘objetivo’.⁴⁵

⁴³ Cfr. AGUILAR, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* y AMADO, *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*.

⁴⁴ Así se muestra en el texto de Amado, no solo desde Derrida y la idea del cine como memoria espectral y “duelo magnífico”, sino también en tensión con la melancolía benjaminiana, tal como la entendería Idelber Avelar (Cfr. AMADO, *La imagen justa*, 139). Incluso Gonzalo Aguilar se anima a decir que tanto *Papá Iván* como *Los rubios* son películas para salir del duelo, pero que sólo *Los rubios* con la máxima performatividad lo lograría, mientras que los otros fracasan (Véase AGUILAR, *Otros mundos*, 177), interpretación problemática respecto a lo que un duelo supone y que no analizaré aquí.

⁴⁵ ACOSTA LARROCA, “Entrevista con Nicolás Prividera”.



M, Nicolás Prividera⁴⁶

Prividera menciona, entonces, este “giro subjetivo” como un posicionamiento justificado en sí mismo y no en una moda o tendencia, que se produciría tanto desde una toma de posición del cineasta, como lugar de enunciación, como desde una forma de analizar los documentales contemporáneos. Cuestión que, según críticos como Jean-Louis Comolli, se vincula de distintas maneras con los acontecimientos de quiebre de civilización del siglo XX, a partir de los campos de concentración y exterminio, de la crisis de la representación y la subjetividad cinematográfica, y se propone como alternativa a la espectacularidad que produce la televisión o el “nosotros” enunciativo de un cierto cine.⁴⁷ Ante estos acontecimientos, propone Comolli una serie de conceptos como los de “ensayo filmado en primera persona” (que de todos modos es vista con sus máscaras)⁴⁸ y “films mutantes” para nombrar formas que se alejan de los modos de representación tradicionales de la “voz de Dios”, con un locutor, o del documental de archivo que pretende objetividad.

⁴⁶ Imagen 1: *M*, 2:02': 52"; Imagen 2: *M*, 1: 54':02"; Imagen 3: *M*, 00:07':40". Imágenes cedidas por el director Nicolás Prividera.

⁴⁷ No se trata del tópico de una crítica a la televisión, como muchas veces se ha señalado en Comolli, sino que aquello que este autor pretende poner en cuestión sería un cierto modo de enunciación y de ver, el del “amo” (enunciador o espectador) que ordena: “¡Esto es una pipa!” [Magritte] “¿Cómo no sufriría yo al escuchar nombrar, definir, precisar lo que yo veo –que se convierte, así, en lo que yo debo ver? El redoblamiento es imperativo. Una orden” (COMOLLI, “Aquí y ahora, ¿un cine sin amo?”, 209); sufrimiento que, igualmente, pueden producir los dispositivos de análisis filmicos.

⁴⁸ “¿Acaso ‘yo’ – se preguntaba Comolli- no sería en sí mismo otro personaje, enmascarado, disimulado, más intrincado que los personajes declarados? ¿Una nueva trampa, otra ficción? ¿Y el efecto de sinceridad que muestra, un señuelo suplementario? ¿Hasta qué punto el ‘yo’ del filme es aquel del sujeto que dice ‘yo’? [...] Qué referente hay del ‘yo’ del filme? ¿Uno, muchos, ninguno? Esta confusión debe ser puesta en escena para que el espectador se confunda activamente y este ‘yo’ sea un poco su espejo o su cosa. Pero el que pone en escena su ‘yo’ es otro” (COMOLLI, “El espejo de dos caras”, 173-174).

Cuerpo filmado- cuerpo filmado hablante, cuerpo filmante, cuerpo (anti) espectador, cuerpo que falta

Sin aludir directamente a lo irrepresentable y a la prohibición o a los modos de representación del cine documental, Comolli⁴⁹ habría ido delineando estas tres dimensiones de la corporalidad que se han indicado: cuerpo filmado, cuerpo filmado hablante, cuerpo filmante, espectador, que el crítico proponía a partir del análisis de una serie de documentales principalmente europeos, que se centran en la primera persona, no solo aquellos realizados en los sesenta, sino que se refiere a algunos más recientes como *Berlin 10/90* (1990), grabado en la capital alemana un año después de la caída del muro. Aquí Robert Kramer, cuerpo filmado hablante y filmante, introducía al espectador en la fatiga que iba ganándolo al someterse a un plano secuencia que abarca toda la duración del documental. La puesta en escena ya no invitaba a proyectarse en ella, por el contrario dejaba al espectador en el lugar de testigo impotente de lo que le ocurre al otro filmado. Lo que quedaría excluido es el espectador definido de forma clásica como parte actuante en la representación; este se encontraría en una posición en la que solo puede aceptar lo imposible de toda proyección, de toda representación. Quedaría excluido de la escena porque el actor-personaje está incluido demasiado en ella. En la representación clásica esta impotencia se habría resuelto por la capacidad de proyectarse, implicarse e incluso, problemáticamente, identificarse con los personajes del film. Pero en el caso de la película de Kramer, como en otras (*No quarto da Vanda*, Pedro Costa, 2000), se abriría un no-lugar, una frustración que llamaría a una reacción física, a una forma de *acting*.⁵⁰

El cuerpo, y sus distintas conceptualizaciones y prácticas, se habría vuelto entonces el *locus* del cine documental, en una tendencia de interpretación que atraviesa desde las historias del cuerpo, la biopolítica, las somatecas, las performances y *embodiments* de la posmemoria en la era del testigo, o la pospornografía en la era de la sexualidad. Un redimensionamiento que se había precipitado ya con las fugas del

⁴⁹ Como se expuso anteriormente no se trata de una sistematización o modalidades de clasificación del documental, sino de una serie de conceptos que Comolli propone a modo de ensayo en los artículos “Aquí y ahora, ¿un cine sin amo?”, “El espejo de dos caras” y “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”.

⁵⁰ Comolli no está pensando en el espectador cobarde o traidor de la agitación política, sino en un *acting* como el que muestra Pier Paolo Pasolini en *Che cosa sono le nuvole?*, cuando los presentes se lanzan contra las marionetas de la obra vista (COMOLLI, “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”, 71-72).

postestructuralismo de la teoría del enunciado, desde los estudios de cine de Deleuze, en los que la corporalidad articularía las unidades de análisis de los films (los esquemas-sensorio motores, el “cine de cuerpo”, el *gestus*) y se introduce a partir del cine en el pensamiento filosófico, pero donde no está planteado el problema de la representación, como se verá luego a partir del documental *Shoah*, ni el del cuerpo singular, el no-cuerpo de la desaparición.

Por otro lado, en la actualidad y concretamente a través de distintas semióticas audiovisuales, no solo del medio televisivo sino a partir de la *web*, esta puesta en cuerpo se habría vuelto repetitiva, cliché o tópico, a través de los medios masivos de comunicación y de las cámaras digitales. Puesto que estos dispositivos permiten –como todo aparato de registro– una mediación y un distanciamiento a partir de los cuales el cuerpo filmante/grabante no solo se escuda y distancia sino que además produciría una captura compulsiva del cuerpo del otro.⁵¹ Este se reifica como cuerpo grabado, que ya no implica la imagen que impresiona filmicamente una película y que es vista, en ocasiones hasta una sola vez, en el espacio de una sala de cine, o como la imagen-afección y rostro del otro en el testimonio, –alteridad y resto que parecían irreductibles con el surgimiento del “cuerpo filmado hablante”– y que supone un modo de circulación ilimitada de imágenes técnicas que habrían fragmentado la categoría de espectador, quien además, por los dispositivos tecnológicos con que cuenta, habría devenido un *cyborg*.

Sin embargo, en estos documentales la “puesta en cuerpo” no solo está justificada, sino que en algunos casos se produciría en tensión con la forma en que se reproduce en los medios masivos de comunicación.⁵² Como es el caso del documental *Los rubios*, cuando el distanciamiento brechtiano se intensifica en el recurso de la actriz Analía Couceyro que “representa” a Albertina Carri y donde la “puesta en cuerpo” se entrecruza con una puesta en escena, una performance de la narración de sí, un desdoblamiento del cuerpo filmado-filmante y hablante de la enunciación (a través de la intercesión de la actriz que interpreta a “Albertina”) y una apropiación del señalamiento como “rubio”. Estos recursos habrían provocado considerar este trabajo como una de las formas del

⁵¹ Este problema está expuesto en el contexto de algunos documentales argentinos contemporáneos (incluso en una primera crítica a *Los rubios*) como *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, en el artículo de Emilio Bernini (Cfr. BERNINI, “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes”). Mucho más abusivo se vuelve en la circulación en la *web*, donde abundan los casos de videos que comprometen la corporalidad y la intimidad subidos sin consentimiento.

⁵² Cfr. ACOSTA LARROCA: “Entrevista con Nicolás Prividera”.

documental performativo y de “autoficción” que desestabiliza el lugar del “yo” en el giro subjetivo, en una forma considerada posmodernista.⁵³ El largometraje de Prividera se caracteriza por una estética muy diferente y más despojada que el documental de Carri, sobre todo en el modo en que desestabiliza una representación fijada en el cliché repetido para ilustrar los secuestros de militantes, generalmente con fotos de archivos. Si en el caso de *Los rubios* se escenifica una animación con muñecos de *Playmobil*, en *M* se escucha una voz testimonial y se ve una imagen de un televisor desintonizado (véase *still* 2). También en este medimetraje, como en el de Bruschtein y otros en los que aparecen testimonios de hijos de militantes desaparecidos, se recrean las superposiciones de cuerpo e imagen de la muestra fotográfica de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia*, produciendo así una especie de conexión entre imágenes actuales e imágenes virtuales (o fotos imposibles) que corresponden a una fotografía del hijo con el padre o la madre desaparecidos. En *M* se ven también muchas imágenes en Súper 8, algunas tomadas por Marta Sierra investigadora y militante en el INTA (Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria) desaparecida en 1976, madre del director. Pareciera haber, así, dos dimensiones temporales de esta subjetividad que se construye con imágenes: un niño que juega y ríe (*still* 1), un adulto que investiga y busca (*still* 3). Estas imágenes recuerdan a otro documental, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), basado en la investigación de la desaparición del estudiante Juan Herman. En *Papá Iván*, por el contrario, el cuerpo de la realizadora siempre está fuera de campo, solo se ven las fotografías de una niña (la directora) y apenas se la entrevé de espaldas al final. Pero el tono de la voz, las preguntas y esas mismas fotografías de su infancia, desharían la posibilidad de una “voz omnisciente”.

En esta perspectiva, que se articula desde la puesta en cuerpo, aquello que estos documentales directa o indirectamente cuestionan, no solo tendría que ver, entonces, con

⁵³ Uno de los imperativos (problematizado luego desde la teoría y la práctica) del documental, desde su tradición etnográfica hasta el documental social, ha sido “registrar”, “dar voz” al otro, aunque materialmente esas voces, como en *Tire Dié* (1960), eran dobladas, así como también lo eran en un comienzo de los documentales de Prelorán. *Los rubios* ha sido visto, a veces, como negación de la voz de los otros. Por el contrario, en *M*, se produciría un diálogo intergeneracional (cfr. CAMPO, “Memoria colectiva, cine colectivo”, 49). Sin embargo, Prividera ha reconocido que: “*Los rubios* rompió en parte el prejuicio de que es un tema del que se ha dicho todo, cierta percepción social de que hay un exceso de circulación de historias, de que ya sabemos todo y que, entonces, ¿para qué seguir insistiendo? [...] Mostró que ese hartazgo que había generado el cine sobre la dictadura no se debía a que ya estuviera todo dicho sino a que lo que se venía diciendo había terminado por convertirse en un discurso fosilizado. *Los rubios* inquietó ese discurso” (KAIRUZ, “La pesquisa”, s/p).

las formas tradicionales del testimonio o la representación cinematográfica alegórica y mimética que caracterizó el cine del retorno de la democracia con películas como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), sino que de algún modo también se habría transformado la categoría de espectador que suponen. Si el cine de las vanguardias cuestionaba a través de Fanon radicalmente esta figura, durante los años ochenta se habría producido un cine de ficción que, como las películas antes mencionadas, interpelaban al espectador, a veces pedagógicamente, a través de narrativas de ficción o de exposición documental con imágenes de archivo que no se detenían ante la dificultad de ficcionalizar o escenificar la tortura, los roles de víctimas y victimarios. Por un lado, es importante destacar las formas menos frecuentes de experimentación filmica, como el trabajo de Jorge Acha *Habeas corpus* (1986), que a partir de una temporalidad que se situaba desde la percepción del detenido, desestabilizaba el goce escópico habitual del espectador en el cine narrativo, o el goce fragmentado y digitalizado del video, sin prescindir de un homoerotismo que se expresa en imágenes oníricas.⁵⁴

Por otro lado es importante tener en cuenta que el documental durante los años ochenta y los noventa hizo énfasis en el aspecto testimonial a través de las biografías, apelando a un escucha antes que a un espectador. Como señala Lorena Moriconi, estos relatos encontraban un recurso ilustrativo en el material de archivo de la época, como “telón de fondo” de una historia que se tejía desde un relato de voces y donde salían a la luz imágenes y documentos de la vida privada.⁵⁵ En este sentido, habría que precisar que en lo que respecta a imágenes de archivo, a diferencia de las imágenes de la Shoá, sobre las que se posicionaría Lanzmann, en lo que respecta al Cono Sur, algunos especialistas siguen afirmando la no existencia de imágenes “originales”,⁵⁶ una supuesta falta que habría provocado que estudiosos de la cultura de la memoria como Andreas Huyssen se

⁵⁴ *Habeas corpus*, fue filmada a diez años del golpe militar. Si bien ha sido considerado un film experimental, según Acha, no tiene ningún trabajo de efectos de posproducción, sino que estos están producidos con la cámara en el momento de rodaje (Cfr. la video-entrevista *Entrevista a Jorge Acha* de María Domínguez, Lelia Dondoglio y Claudio de Morta, 1995).

⁵⁵ “Fotos y filmaciones familiares, cartas, cassetes, objetos personales de los sujetos biografiados, vienen a suplir la escuálida documentación del período” (MORICONI, “Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino”, 125).

⁵⁶ Con respecto a las imágenes fotográficas, no filmicas, esta hipótesis de la falta ha sido también problematizada por Luis GARCÍA y Ana LONGONI en su artículo “Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos”.

pronunciaran afirmando que tal falta promovería las condiciones de producción y prioridad de “crear imágenes del terror” como imágenes posteriores.⁵⁷ Una afirmación problemática que parte de un modelo de representación y producción que se sostiene en la idea de que tal falta, de existir, debería cubrirse o llenarse de imágenes. Sin embargo, aunque en los documentales de la memoria crítica como *Los rubios, M*, o *Papá Iván* las decisiones acerca de la inclusión o no de fotografías de archivo, varían –en el primero no se muestra nítidamente ninguna imagen de los padres desaparecidos, mientras que en el otro abundan las fotografías de la investigadora desaparecida Marta Sierra–, aquello que reúne estas experiencias filmicas es el gesto de los cineastas que filman o graban desde una primera persona no totalmente definida, sino desde la incertidumbre y la búsqueda que firman con su cuerpo. Este cuerpo filmado-filmante, deviene otro al estar frente a cámara, construye una máscara, o puede estar fuera de campo y sólo entrevisto a través de fotografías, como en el caso del documental de Roqué, pero, lo importante es hasta qué punto produce una subjetivación y un autor que atraviesa diversas capas enunciativas: de hijo/a o víctima a la de realizador/a, que incluso a veces es cuestionado/a con respecto a las decisiones éticas y estéticas que intervienen en la narración.

¿Cuál es, entonces, el lugar del espectador en estos documentales? Cuando Comolli se preguntaba: “¿filmar la ausencia?”,⁵⁸ para el crítico sería la presencia del cuerpo filmado la que daría cuenta de aquel resto que falta. Frente a la evidencia de esta presencia que no acepta excepciones, el espectador estaría excluido de un trabajo de la memoria que quedaría colmado por los cuerpos, tanto por lo que estos pueden como por aquello que no les es posible. Según Nichols, desde otra perspectiva, el documental hace hincapié en la presencia del cuerpo, ejerciendo una demanda incesante de *habeas corpus*. En última instancia, según este autor, el discurso documental se asemeja al sistema legal en que se nos debe “presentar el cadáver”⁵⁹ y, habría que agregar, a diferencia de la ficción, en el documental, ese cadáver no se vuelve a levantar con el fin de la toma, o puede estar desaparecido.

Lo ausente permanece, no permite identificación ni expectación, ni espectacularidad (a través del testimonio en el documental o a través de la actuación en

⁵⁷ Cfr. HUYSEN, “Prólogo: Medios y memoria”.

⁵⁸ COMOLLI, “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”, 58.

⁵⁹ NICHOLS, *La representación de la realidad*, 293.

la ficción), permanece tanto para estos cuerpos filmados, filmantes, hablantes como para el espectador (y el vacío que se ha abierto entre ellos). El trabajo del documental no sería colmar esta pérdida, sino hacerla visible, presentarla antes que representarla, dejar constancia al espectador (anti)espectante de que, aunque estas imágenes aparentemente no impacten, hay algo que puede perderse y que se pierde efectivamente.

Bibliografía

Fuentes filmográficas y videográficas

- ACHA, JORGE: *Habeas corpus*, Argentina, 1986, 67’.
- CARRI, ALBERTINA: *Los rubios*, Argentina, 2003, 01:25’:14”.
- DOMÍNGUEZ MARÍA, LELIA DONDOGLIO Y CLAUDIO DE MORTA: *Entrevista a Jorge Acha*, Argentina, 1995
- ECHVERRÍA, CARLOS: *Juan, como si nada hubiera sucedido*, Argentina-Alemania, 1987, 02:44’:20”.
- FAROCKI, HARUN: *Nicht löschares Feuer (El fuego inextinguible)*, Alemania, 1969, 24’.
- KRAMER, ROBERT: *Berlin 10/90*, Francia, 1990, 64’.
- OSPINA, LUIS Y CARLOS MAYOLO: *Agarrando pueblo*, Colombia, 1978, 28’.
- PRIVIDERA, NICOLÁS: *M*, Argentina, 2007, 02:22’:19”
- ROQUÉ, MARÍA INÉS: *Papá Iván*, Argentina-México, 2004, 55’.
- SOLANAS, FERNANDO Y OCTAVIO GETINO: *La hora de los hornos*, Argentina, 1968, 04:20’.

Literatura crítica

- ACOSTA LARROCA, PABLO: “Entrevista con Nicolás Prividera”, *Grupo Kane*, enero de 2008
 [<http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=37:catdocumental&id=192661825> (última consulta mayo de 2017)], s/p.
- AGUILAR, GONZALO: “Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera”, Josefina Sartora/ Silvina Rival (eds.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería 2007, 162-175.
- *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2015.
- *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos 2006.
- AMADO, ANA MARÍA: *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires: Colihue 2009.
- AVELAR, IDELBER: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Cuarto Propio 2000.
- BARTHES, ROLAND: “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós 1987, 65-71.
- BAZIN, ANDRE: “*De la politique des auteurs*”, *Cahiers du cinéma* 70 (1957), 2-11.

- BERNINI, EMILIO: “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes”, *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 5 (2003), 41-57.
- CAMPO, JAVIER: “Memoria colectiva, cine colectivo”, Javier Campo/ Christian Dodaro (comps.): *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires: Ediciones del Movimiento 2007, 47-67.
- CIANCIO, BELÉN: “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 7 (2016), 503-515.
- “El cuerpo en los estudios sobre cine: gestus femenino o tecnologías y teratologías del género y de la (pos)memoria”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5 (2016), 245-256.
- *Estudios sobre cine en Argentina: una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género. Escrituras y conceptos (1983-2010)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid 2013
[<https://repositorio.uam.es/handle/10486/661825> (última consulta mayo de 2017)], s/p.
- COMOLLI, JEAN-LOUIS: “Aquí y ahora, ¿un cine sin amo?”, Gerardo Yoel (comp.): *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires: Manantial 2002, 193-214.
- “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”, Gerardo Yoel (comp.): *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: Manantial 2004, 45-72.
- “El espejo de dos caras”, Gerardo Yoel (comp.): *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires: Manantial 2002, 159-192.
- DELEUZE, GILLES: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós 1984.
- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós 1987.
- DELEUZE, GILLES/ CLAIRE PARNET: *Diálogos*, Valencia: Pre-Textos 1980.
- DELEUZE, GILLES/ FÉLIX GUATTARI: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama 1991.
- DE LAURETIS, TERESA: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press 1987.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Images malgré tout*, Paris: Les Éditions de Minuit 2004.
- FANON, FRANZ: *Les damnés de la terre*, Paris: François Maspéro 1969.
- FEIERSTEIN, DANIEL “‘Guerra sucia’: la importancia de las palabras”, *Nuestras Voces*, 14 de Agosto de 2016 [<http://www.nuestrasvoces.com.ar/a-vos-te-creo/guerra-sucia-la-importancia-las-palabras/> (última consulta mayo de 2017)], s/p.
- FERLINGHETTI, LAWRENCE: *Starting from San Francisco*, New York: New Directions, 1967.
- FOUCAULT, MICHEL: *¿Qué es un autor?*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala 1985.
- GARCÍA, LUIS/ ANA LONGONI: “Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos”, Jordana Blejmar/ Natalia Fortuny/ Luis García (eds.): *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Librería 2013, 25-44.
- HIRSCH, MARIANNE/ VALERIE SMITH: “Feminism and Cultural Memory. An Introduction”, *Signs* 28.1 (2002), 1-19.
- HIRSCH, MARIANNE: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard UP 1997.
- *La generación de la posmemoria, Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid: Carpe Noctem 2015.

- HUYSEN, ANDREAS: “Prólogo: Medios y memoria”, Claudia Feld/ Jessica Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós 2009.
- Infancia clandestina, Página 12* (3 de febrero de 2013)
[<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/4933-620-2013-02-03.html> (última consulta mayo de 2017)], s/p.
- KAIRUZ, MARIANO: “La pesquisa”, *Página 12*, 18 de marzo de 2007
[<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3671-2007-03-19.html> (última consulta mayo de 2017)], s/p.
- MORICONI, LORENA: “Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino”, Ana Laura Lusnich (editora): *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos 2005, 123-134.
- MULVEY, LAURA: “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, *Screen*, 16.3 (1975), 6-18.
- NANCY, JEAN-LUC: *La representación prohibida*, seguido de *La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu 2006.
- NICHOLS, BILL: *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana UP 2001.
— *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós 1997.
- PIEDRAS, PABLO: *El documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós 2014.
- PRECIADO, BEATRIZ: “POSPORNO/Excitación disidente”, *Parole de queer* 4 (2010), 13-19.
— *Testo yonqui*, Madrid: Espasa-Calpe 2008.
- RANCIÈRE, JACQUES: *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile: Palinodia 2006.
- SARLO, BEATRIZ: “Posmemoria, reconstrucciones”, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires: Siglo XXI 2005, 125-157.
- SOSA, CECILIA: *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina’s Dictatorship. The Performances of Blood*, New York: Boydell & Brewer 2014.
- SOLANAS FERNANDO/ Octavio GETINO (eds.): *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires, Siglo XXI 1973.